

L'arte di esporre. Insiemi artistici e generatività del senso

Mirco Vannoni

Abstract. Since at least the 16th century, every art collection is not only the outcome of processes of undifferentiated accumulation of objects but presupposes operations of selection and montage of images belonging to different times and genres. As a discourse, every artistic ensemble – every *ansambl'* – is in fact the result of a massing of heterogeneous elements according to the conditions of *taste* of a given era. An example of this is the *cabinet d'amateur* where the intertextual relationships between artworks reveal the conditions of existence and meaning of these cultural collections, immersing viewers in their experience. This contribution focuses on the Condé Museum in Chantilly, the second largest collection of old paintings in France after the Louvre. Starting from the short-circuit between the private space of the collection of works of Henri d'Orléans, Duke of Aumale, and the public dimension of the museum, the aim is to show the shift between the modalities of displaying the artworks as a discourse through images and, on the other hand, the modalities of enunciation of the museum discourse as a discourse on the collection.

Un cabinet d'amateur, dunque, non è soltanto la rappresentazione aneddotica di un museo particolare [...] dà vita a un'opera che svia in un universo decisamente onirico dove il suo potere di seduzione si amplifica all'infinito, e dove la esacerbata precisione della materia pittorica, lungi dall'essere il proprio fine, fa improvvisamente provare la vertigine della Spiritualità e dell'Eterno Ritorno.

In concorrenza con la nozione stessa di museo e, ben inteso, del valore commerciale del quadro, il principio che era alla base dei “cabinets d'amateur” si fondava sul presupposto che l'atto del dipingere fosse “dinamica riflessiva”, poiché traeva le sue forze dalla pittura altrui.

G. Perec – *Storia di un quadro*, 1994, pp. 20-26.

1. In forma di apertura

Come la semiotica ha da tempo messo in luce, i musei sono un testo sincretico complesso, espressione di un fare collettivo, che ha come obiettivo la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale di una società, nonché la trasmissione di conoscenza (Zunzunegui 2003; Hammad 2006; Pezzini 2011; Violi 2014; Giannitrapani 2024). Prima di addentrarci in un caso di analisi che permetterà di sottolineare la dimensione strategica del discorso museale nei termini di efficacia semiotica (Fabbri 2017), occorre però iniziare con una buona descrizione di quali siano gli aspetti che nel contemporaneo definiscono l'idea di “museo”. È per questo che in forma di apertura può valere la pena riprendere la recente definizione fornita dall'ICOM – International Council of Museums – nell'agosto 2022:

Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze (ICOM 2022).¹

Come si può notare, sono cinque gli obiettivi che caratterizzano il museo come istituzione permanente: compiere ricerche, collezionare, conservare, interpretare ed esporre il patrimonio culturale, materiale e immateriale della società.

Nello specifico di questo intervento mi propongo di sviluppare una riflessione che parte proprio dall'ultimo di questi aspetti, l'esporre, in relazione ai musei d'arte. Le modalità di fruizione delle opere da parte dei visitatori, infatti, si legano indissolubilmente alle diverse forme di organizzazione e di presentazione degli oggetti artistici chiamati a vivere come *insieme* e come elemento strutturale del *vivere insieme* nel contesto della pratica museale. Un'attenzione, direbbe Bruno Latour (1999), che merita di essere diretta alle procedure del "collettare" di attori umani e non-umani, e centrale – come noto – anche nella proposta di Juri Lotman di semiosfera, esemplificata proprio facendo ricorso alla sala di un museo:

Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori con i loro mondi semiotici, avremo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera (Lotman 1985, p. 64).

Sulla base di queste premesse, e nella convinzione che il fare semiotico debba insistere sulla dimensione dell'analisi testuale, questo contributo vuole focalizzarsi sull'arte di esporre a partire dal museo Condè di Chantilly.

Si tratta di un importante museo francese che si trova nell'immediata provincia parigina in cui è conservata la più grande collezione di opere d'arte moderna di Francia, dopo il Louvre, a cui si aggiungono una ricchissima collezione di libri antichi, disegni, incisioni, medaglie, sculture e una biblioteca che racchiude più di 50.000 volumi, appartenuti a Henri d'Orléans, duca d'Aumale. Prima di diventare museo pubblico, infatti, il castello Condè era in origine la dimora di questo principe-soldato conosciuto come uno tra i più importanti collezionisti d'arte del suo tempo, il XIX secolo (Museo Condè 2024). Un'abitazione privata che per volontà dello stesso duca fu donata all'Istitut de France grazie a un lascito sancito nel 1884:

Desidero conservare per la Francia la tenuta di Chantilly nella sua interezza, con i suoi boschi, i suoi prati, le sue acque, i suoi edifici e tutto ciò che contengono: trofei, dipinti, libri, archivi, oggetti d'arte, che formano un monumento completo e variegato all'arte francese in tutti i suoi rami e alla storia del mio Paese nei suoi periodi più gloriosi, ho deciso di affidarne la custodia a un ente illustre che mi ha fatto l'onore di chiamarmi tra i suoi ranghi e che, senza sfuggire alle inevitabili trasformazioni della società, si sottrae allo spirito di fazione così come agli sconvolgimenti improvvisi, conservando la sua indipendenza in mezzo alle fluttuazioni politiche (Donation du Duc d'Aumale 1884, p. 803; *trad. nostra*)².

Oltre alla ricchezza di opere esposte, proprio in virtù di questa volontà testamentaria, il Museo Condè si presenta oggi come l'unico spazio museale di tutta la Francia in cui è conservata una modalità di esposizione delle opere d'arte per come in uso nel XIX secolo. Un aspetto, quest'ultimo, che ci permette di riconoscerlo come un museo dell'arte di esporre. È a partire da ciò che si rende pertanto necessaria un'indagine sulle

¹ International Council of Museum, icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/. Consultato il 12 maggio 2024.

² La fonte della donazione è riportata in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1989).

stratificazioni di istanze enuncianti che fanno “parlare” questo museo e sui patti comunicativi che esse pongono in essere nei confronti dei fruitori contemporanei di questo spazio espositivo.

Il lascito, imponendo tanto un divieto di alienazione quanto di mutazione della disposizione dell’allestimento della collezione, prevedeva che l’intera collezione dovesse essere mantenuta nella sua integrità: «tutto questo insieme – come si può leggere nelle volontà del duca (Donation du Duc d’Aumale 1884; *trad. nostra*) – forma un monumento completo e variegato dell’arte francese in tutte le sue branche e della storia della mia patria in tempi di gloria». È questa una dichiarazione che permette di riconoscere senza difficoltà la proposta di visione progettata dal Duca d’Aumale come la costruzione di un monumento della Francia realizzato nel corso del XIX secolo. Uno spazio privato, volutamente donato per essere aperto al pubblico in quanto discorso-rappresentazione del “corpo glorioso” della Francia. Una *macchina mitologica*, direbbe Furio Jesi (1973, p. 105), composta di opere d’arte, cimeli, statue esposte all’interno del Castello di Chantilly che «induce a credere, pressante, che essa stessa celi il mito entro le proprie pareti», in questo caso nella duplice accezione mitologica e strutturale.

Così introdotto il caso di analisi emergono alcuni interrogativi su cui vale la pena riflettere. Cosa succede nel passaggio da collezione privata a istituzione pubblica? Che tipo di significato assume la collezione e la sua esposizione – rimasta inalterata – al cambiamento del quadro enunciazionale di riferimento?

2. Sulle collezioni: una genealogia

In apertura a un’indagine sul Museo Condé di Chantilly e sulle strategie di ri-enunciazione della collezione privata del Duca d’Aumale, può rivelarsi utile tentare di ripercorrere – seppur brevemente – alcuni snodi fondamentali della storia moderna del collezionismo e della sua relazione intrattenuta con sempre specifiche modalità espositive³.

Nel contesto della cultura occidentale, come ha mostrato anche Victor Stoichita ne *L’invenzione del quadro* (1998), questo fenomeno è riconoscibile come un problema di ordine teorico che assume piena centralità già nel corso del XVI secolo col diffondersi delle quadriche private e dei *cabinet d’amateur*⁴. Queste erano infatti collezioni che si strutturavano attraverso specifiche modalità di ri-contestualizzazione di immagini provenienti da tempi e geografie differenti. Vere e proprie «pareti di quadri», integrate da biblioteche e sale di scultura che non solo «davano origine a uno spazio espositivo e di incontro» (Stoichita 1993, p. 119) ma si presentavano come una vera e propria forma di rappresentazione del «gusto» di un’epoca⁵. Un fenomeno la cui importanza è testimoniata dall’emergere di un peculiare genere artistico – le *kunstkammer* – in cui le collezioni private in quanto accumulo di tipo enciclopedico di opere esposte si

³ Si ricordi, con Leroi-Gourhan (1971: 35) come si può riflettere sulla questione delle collezioni d’oggetti d’arte fin dall’antichità: «On découvre une série d’objets se curiosité, ramassés par les habitants de la grotte de l’Hyène (Arcy-sur-Cure – Yonne – France) au cours de leurs déplacements. Ce sont une grosse coquille spiralee d’un mollusque de l’ère secondaire, un polypier en boule de la même époque, des blocs de pyrite de fer de forme bizarre. Ce ne sont à aucun titre des œuvres d’art ; mais que des formes de telles productions naturelles aient retenu l’attention de nos prédécesseurs zoologiques est déjà le signe d’un lien avec l’esthétique. La chose est d’autant plus frappante qu’aucune interruption n’est sensible par la suite. Les artistes jusqu’au magdalénien, continuent de livrer le bric à brac de leur musée de plein-air : blocs de pyrite, coquilles, fossiles, cristaux de quartz e de galène. Il existe certainement quelque connexion entre ce ramassage de bizarreries et la religion, mais s’il n’est ainsi, les implications esthétiques ne sont pas diminuées car les formes naturelles et les formes créées voisinent dans la même ambiance religieuse, des fresques de Lascaux aux petites pendeloques aménagées dans un fossile». Per una riflessione sulla collezione come forma d’arte si veda Grazioli (2012).

⁴ Sul collezionismo si veda anche l’opera di Pomian (1989).

⁵ Come ricorda Maria Vittoria Brugnoli (2017: 164-165): «Il fine di educare artisti e pubblico al ‘buon gusto’, è a dire al gusto del bello, con le sue implicazioni d’ordine etico, non poteva tuttavia giudicarsi raggiunto con le esperienze dei Salons. Restavano infatti essenziali l’esperienza e lo studio dei grandi maestri del passato che “avevano saputo congiungere le verità della natura alla scelta delle forme belle” (Canova), le cui opere erano state oggetto preferito del collezionismo d’arte, e si trovavano pertanto in gran parte ‘rinserrate’ nelle private dimore degli amatori – ove si accoglievano al più gli artisti e i connoisseurs – o nei palazzi principeschi, il cui accesso era spesso precluso anche agli artisti».

configurano come soggetto stesso della rappresentazione (Fig. 1), a loro volta esposte – secondo la logica della *mise en abyme* (Lotman 1977; Marrone 2015) – nei gabinetti privati dei collezionisti⁶.



Fig. 1 – Adriaen van Stalbeem, *Las Ciencias y las Artes*, 1650 c.a., Museo del Prado, Madrid.

Ogni collezione d'arte in età moderna, infatti, non era più soltanto l'esito di processi di accumulazione indifferenziata, come avveniva nel corso del Medioevo, ma presupponeva sempre specifiche operazioni di selezione ed esposizione sulle pareti di grandi sale.

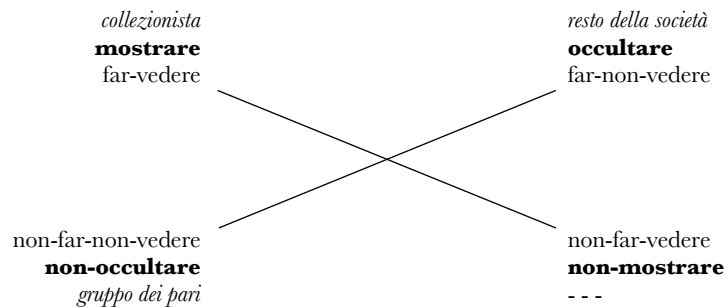
Si ricorderà, a tal proposito, anche la riflessione di Juri Lotman (1974) sull'insieme artistico come spazio quotidiano in cui viene sottolineato come ogni *intèrieur culturelle* sia da considerarsi come il risultato di una messa in serie di elementi tra loro eterogenei, organizzati secondo logiche di combinabilità e incombinabilità sempre mutevoli: veri e propri insiemi artistici (*ansambl'*) intesi come una polifonia di voci che fanno parlare la collezione attraverso specifiche strategie enunciative (cfr. Marsciani 2021).

Questo aspetto, che riguarda l'organizzazione del sapere attraverso le immagini circolanti all'interno di una cultura, lascia emergere un ulteriore elemento da prendere in considerazione: si tratta dell'interesse da parte del Potere – almeno a partire dal XVII secolo – per questo tipo di spazio espositivo di cui ne veniva riconosciuto e sfruttato il potere rappresentativo a fini politici e ideologici. Come ricorda Pomian (1978), questi luoghi privati erano messi a disposizione, su concessione dei collezionisti, ad artisti e scienziati in quanto «strumenti di lavoro». Al tempo stesso, però, se per questi ultimi il fatto di potervi accedere era segno di riconoscimento e appartenenza sociale; per il collezionista, che donava l'accesso,

⁶ A proposito della procedura di *mise en abyme*, Marrone (2015 : 68) ricorda come esso si configuri come «una sorta di meccanismo essenziale della semiosfera, quello per cui, per esempio, la semiosfera stessa è a sua volta il luogo unitario dove si generano molteplici semiosfere, e così all'infinito».

lo spazio del gabinetto d'arte serviva come luogo di rappresentanza della sua figura intellettuale sull'ambiente culturale di cui era parte.

A tal proposito il semiologo Santos Zunzunegui nel suo *Metamorfosi dello sguardo* (2003) riconosce nell'articolazione semantica della categoria privato *vs.* pubblico lo statuto di questi luoghi del sapere e del vedere come il crocevia di vari attori coinvolti come quello del collezionista, del suo gruppo di pari e della società:



Nello *squarcio epistemico* avvenuto nel corso del XIX secolo, riprendendo la terminologia foucaultiana, a questo genere di configurazione si sostituisce, grazie alla nascita dei musei d'arte in quanto istituzione, una modalità del *far-vedere* «concepito come un'interazione tra l'autorità culturale e la comunità della quale il Museo fa parte» (Zunzunegui 2003, p. 44). I musei d'arte – continua infatti Zunzunegui (ivi, p. 51) – possono essere considerati come una peculiare forma testuale, «un *discorso* proposto da un destinante (realizzatore di un fare enunciativo) collettivo; cioè da un *soggetto collettivo sintagmatico* costituito da azioni successive, intersezioni e sovradeterminazioni di istituzioni di patrocinio, architetti, progettisti, esperti, conservatori, ecc»⁷.

Dando per corretto quanto detto fin qui, è allora possibile entrare nelle sale del castello Condé di Chantilly e tentare di rendere conto del cortocircuito che intercorre tra due differenti istanze di destinalità: da un lato quella del Duca d'Aumale e delle sue scelte espositive realizzate nel corso del XIX secolo prima di lasciare in legato il suo patrimonio all'Istitut de France; dall'altro – invece – quello dell'istituzione museale contemporanea del Museo Condé e delle sue strategie comunicative messe in atto in relazione a un tale patrimonio artistico inamovibile. Come ricorda infatti anche Paolo Fabbri (1996, p. 221) è opportuno ricordare che le opere, «collocate in uno spazio comunicativo [...] diventano necessariamente comunicative e dotate di significato». Questo, continua il semiologo con riferimento a Barthes, è un «fenomeno inevitabile [...] ogni funzione si trasforma in un segno della sua funzione [...]». Quindi è perfettamente normale che un museo si ponga delle domande su come comunica». O, almeno, dovrebbe farlo.

⁷ Come ricorda anche Louis Marin (1986, p. 14) «L'ouverture de la collection au public en tant que tel et ce, en vue de son instruction, est peut-être le trait décisif que la métamorphose en Musée. Alors que le «curieux», visiteur des *Wundes* ou *Kunstkammeren* ne vise que son plaisir, fut-il celui de l'amateur, du collectionneur ou de l'érudit, alors que le cabinet de curiosités consacre un hédonisme du savoir, une jouissance de la connaissance nés d'un surprise, d'un émerveillement ou d'un fascination presque toujours ponctuels, presque toujours singuliers, le Musée se veut et d'affirme comme le lieu exalté d'un didactisme encyclopédique dans son contenu, rationaliste et nationaliste dans son idéologie et universaliste dans sa destination».

3. Il progetto espositivo del duca d'Aumale

3.1 La collezione come discorso

In un articolo dedicato a questo museo dei musei, Louis Marin si concentra sulle modalità di esposizione delle opere nelle diverse sale del Palazzo di Chantilly. Pagine estremamente dense in cui lo studioso porta avanti una riflessione non tanto sul discorso museale in sé, quanto – piuttosto – sulle operazioni di montaggio delle opere realizzato dal duca d'Aumale. Ciò è quanto permette a Marin di riflettere sugli effetti di senso che la loro concatenazione sintagmatica, in quanto collezione esposta, può generare in relazione a uno *spettatore modello*⁸, da intendersi, più precisamente, nei termini di un'istanza di ricezione presupposta dal testo-esposizione⁹. È questo un modo di guardare alla collezione del Museo Condé orientata a rendere conto e a esplicitare il portato ideologico della collezione in quanto rappresentazione. Detto altrimenti, considerando una collezione come deposito (*langue*), e le modalità espositive come la loro combinatoria attualizzata in atto (*parole*), Marin guarda alla complessità del Museo Condé di Chantilly in cui l'intera collezione del duca d'Aumale, inamovibile e imprestabile, si configura come un vero e proprio monumento. Il saggio a cui stiamo facendo riferimento – sorta di scenografia teorica di un documentario sul Museo Condé che Marin ha realizzato insieme ad Alain Fisher in occasione di una mostra al Centre Pompidou dedicata al tema *L'Œuvre et son accrochage* – ci permette di sottolineare un aspetto estremamente importante della funzione ricoperta dalle modalità di esposizione delle opere in uno spazio significante complesso come la sala di un museo. *Accrochage*, *accrocher*, sono termini su cui insiste Marin, la cui polisemia merita attenzione in quanto essa detiene dei tratti semantici che non si ritrovano in italiano. Riprendiamo la definizione del TLF – Trésor de la langue française:

accrochage. subst. masc. 1) Action d'accrocher. L'accrochage des tableaux (d'une exposition). 2) Min. (1784). Débouché d'une galerie dans un puits. 3) *Fam.* Le fait d'entrer en relation, en communication avec (qq, un émetteur). 4) *L'accrochage d'une station.* 4) Petit accident, léger choc entre deux véhicules 5) Action de s'accrocher l'un à l'autre : a) [Sans idée d'hostilité dans le domaine de l'affectivité] : "Partout autour de moi je voyais les êtres s'accrocher l'un à l'autre, et partir deux à deux. Mais pour moi l'accrochage ne se faisait toujours pas. Et c'était le printemps, l'été..." (H. de Montherlant, *Les Jeunes filles*, 1936, p. 1030 ; b) [Avec une idée d'hostilité] MILIT. Combat inopiné, rapide et souvent meurtrier entre détachements adverses de faible importance ; POLICE [En parlant de manifestations de rue] Accrochages (des manifestants) avec le service d'ordre ; BOXE. Corps à corps : "Mais à partir du cinquième round, l'accrochage commence..." (TLFi 2024).¹⁰

Come si può notare, in francese con *accrochage* non viene fatto soltanto riferimento alle modalità di esposizione delle opere appese sulle pareti di una sala di un museo. Al tempo stesso, la voce dizionariale ci permette di riconoscere un interessante spostamento semantico che ha a che vedere con la collisione, con lo scontro di oggetti o soggetti – siano esse due imbarcazioni o due pugili, come nella boxe – che apre uno spazio di riflessione sugli attori (in senso semiotico) che sono coinvolti dall'azione, chiamati ad essere pensati insieme a partire dalla scena narrativa che li vede vicendevolmente imbricati. Essi possono

⁸ Il riferimento è a Eco e all'idea di *lettore modello* proposto già nel *Lector in Fabula* (1979).

⁹ Come dimostra il suo testo "L'essere delle immagini e la sua efficacia" che apre il postumo *Des pouvoirs de l'image* (1993), Marin insiste non tanto sulla produzione segnica ma sulla sua ricezione, da intendersi come una teoria della *response*: «L'unico modo di conoscere la forza dell'immagine (di cui le immagini deterrebbero la virtù essenziale) sarà allora di riconoscerne gli effetti leggendoli nei segni del loro esercizio sui corpi che guardano e interpretandoli nei testi in cui questi segni sono scritti, nei discorsi che li registrano, li raccontano, li trasmettono, li amplificano, fino a captare qualcosa della forza che li ha prodotti» (Marin 1993, p. 116). Lo stesso Paolo Fabbri (2021: 139) ricorda – a tal proposito l'importanza per le attuali ricerche semiotiche di tornare a riflettere sul lavoro dello studioso francese: «Marin ha una concezione della semiotica autonoma e molto attuale, concidente con la teoria della ricezione della rappresentazione pittorica. Gli interessa non la produzione, ma la ricezione dei segni, per esempio la struttura dello spettatore, del lettore, dell'interprete iscritta nella rappresentazione pittorica e a essa immanente. La semiotica, per Marin, è destinata a studiare prevalentemente la maniera in cui lo spettatore, il lettore, l'interprete sono iscritti nei testi».

¹⁰ Trésor de la langue française, <http://atilf.atilf.fr/tf.htm>. Consultato il 10 maggio 2024.

essere umani, ibridi o non umani come appunto dei quadri esposti su una parete, di cui è possibile sottolineare il portato inter-oggettivo della loro messa in serie, esposti l'una di fianco all'altro, come un vero e proprio insieme significante *idioritmico* (cfr. Barthes 1977). Così posta la questione, le modalità di generazione del senso del Museo Condé si inseriscono all'interno di una riflessione in cui entrano in gioco l'architettura del palazzo, le opere e le relazioni intertestuali delle immagini esposte in quanto discorso così come gli spettatori a cui esse sono rivolte.

Prestando attenzione a una delle sale del castello di Chantilly, Marin si muove secondo l'operazione teorica dell'analisi per dettaglio, la quale, in quanto analisi su scala *micro-*, consente di disporre di un grado di maggiore di intelligibilità dell'insieme complessivo delle operazioni semiotiche all'opera all'interno del museo Condé¹¹. A partire da questa precisazione, quello che ci interessa riprendere della riflessione di Marin è la proposta di una "lettura" della Galleria della pittura del Museo Condé in quanto «*lieu de la memoire historique, culturale, et idéologique du visiteur*» (Marin 1986a, p. 16), voluta, pensata e realizzata dal Duc D'Aumale (Fig. 2).

Questo tipo di attenzione rivolto ai processi di configurazione del senso reso possibile dall'esposizione delle opere è infatti quanto permette a Marin di riconoscere un interessante gioco di specchi tra le due pareti in quanto «*schema organizzato dell'insieme del testo iconico*» (Marin 1989, p. 28) e in grado di allestire una "battaglia" tra la storia dell'arte francese e quella italiana, da cui emerge un discorso per immagini della monumentalizzazione del "corpo glorioso" della Francia nel corso del XIX secolo. Le prime sulla parete di destra, le seconde su quella di sinistra, operano reciprocamente come figure che compongono, grazie al principio architettonico ed espositivo, una rappresentazione iconica che assume a tutti gli effetti la funzione di un discorso retorico, storico e ideologico. Interrogandosi sulle modalità di ricezione di un testo complesso come quello dell'esposizione di opere nella Galleria della pittura, Marin pone l'accento sugli effetti di senso generati dal montaggio delle opere sulle pareti in quanto complesso sistema di relazioni intertestuali che ci permette di considerare le opere e la loro modalità di esposizione in quanto «*campi di esercizio di forze e forme*» le quali sono riconoscibili come «*modi peculiari di produzione di senso*» (Borgherini, Mengoni 2016, p. 9).



Fig. 2 – Sala della pittura, Museo Condé di Chantilly.

¹¹ Il portato euristico di questo modo di guardare agli effetti di senso del museo può essere esplicitato facendo ricorso al lavoro di Daniel Arasse. Lo storico e teorico dell'immagine ci ricorda infatti come i dettagli «una volta individuati e isolati, [...] offrono allo sguardo del lettore «ricompense» promesse a un osservatore che «scruti pazientemente» i dipinti. Tali «ricompense» hanno effetti sul rapporto tra l'osservatore e il quadro e sulla comprensione di quest'ultimo. [Da qui l'importanza di] mettere in luce le funzioni particolari assolute dal dettaglio nella storia, sia nel corso della gestazione del quadro, sia in quello della sua percezione. E di mettere in luce i meccanismi e ciò che entra in gioco in quei momenti privilegiati in cui, attraverso un dettaglio del suo percorso, il quadro «si leva», fa «atto di presenza» (Arasse 1996, pp. 11; 15).

Si tratta insomma di un tipo di discorso realizzato facendo parlare le voci multiple della collezione e organizzato attraverso due distinti programmi narrativi paralleli messi in forma secondo la medesima configurazione di *accrochage*. In alto opere di grande formato: a destra il potere politico francese espresso e messo a valore dai ritratti di Luigi XV, del Cardinal Richelieu e di Mazzarino; a sinistra la religione universale, cristiana e cattolica: l'*Ecce Homo* di Preti, la *Deposizione* di Guercino, o la *cena di Hemmaus*. Nella parte bassa delle pareti, invece, un secondo ordine di opere di formato più piccolo: sulla destra – dunque sul fronte francese di questa “battaglia” per immagini – opere realiste, esotiche e orientaliste di Delacroix, Decamps, Gros; a sinistra invece Annibale Carracci, Salvator Rosa, Guido Reni e il «Raffaello» di Francia, il pittore Poussin. La storia dell’arte e della cultura italiana e quella francese esposte nella Galleria della pittura pronte al duello, a mostrare, *mostrandosi*, la loro rispettiva grandiosità. Un manifesto politico prodotto per uno spettatore in quanto istanza di ricezione, progettata dal duca d’Aumale, enunciato di questo discorso. *Voilà* la costruzione di un monumento del corpo glorioso della Francia aristocratica del XIX secolo. Il discorso-fatto-testo delle opere esposte nel museo Condè di Chantilly, riprendendo le parole di Le Goff (1978, p. 38), si configura così come la manifestazione di una «capacità – volontaria o no – di perpetuare delle società storiche (è un lascito alla memoria collettiva) e di rimandare a testimonianza che sono in minima parte testimonianze scritte». Esse possono essere appunto anche dell’ordine del visivo.

3.2 Collezione/enunciazione

A fianco di questo genere di riflessione sulla *mise en place* delle opere nella sala della pittura in quanto rappresentazione impone tuttavia un secondo grado della riflessione. Quanto detto fin qui a proposito della collezione esposta è infatti, a livello semiotico, situato al livello del discorso-enunciato. Tuttavia, come ci ricorda Marin in *Opacità della pittura* (1989), ogni rappresentazione al di là della sua dimensione transitiva, è anche – e al tempo stesso – ri-presentazione e dunque da indagare nella sua dimensione riflessiva. Si tratta, allora, di prendere in considerazione anche il livello dell’enunciazione enunciatrice:

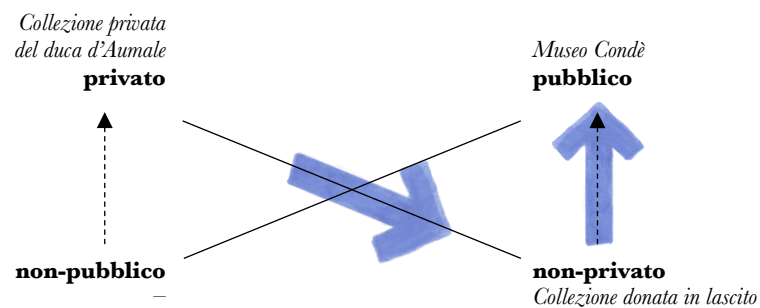
Dire non è mostrare; dire è asserire, interrogare, esclamare, ecc.; mostrare è, asserendo, dire l’asserzione, interrogando dire l’interrogazione e così via. L’enunciato rappresenta qualcosa e presenta la sua rappresentazione di qualcosa. Ora, questa *mostrazione* è, nel *linguaggio* del teorico che analizza il funzionamento del discorso di *linguaggio*, *l’immagine di un gesto di indicazione*. C’è una dimensione del dire che è la metafora di un gesto specifico del corpo. È come se il discorso enunciato si accompagnasse silenziosamente a un gesto muto che addita la singolarità della propria enunciazione. e tutto il discorso «teorico» che permette di esplicitare le due dimensioni del dire, il «rappresentare» e il «mostrare», per il fatto stesso di farne apparire la distinzione, non ha altra funzione se non quella di fa passare *nel linguaggio* questo gesto silenziosa di mostrazione che ogni enunciato comporta nel suo enunciato stesso» (Marin 1989, p. 25).

È secondo questo modo di intendere la rappresentazione che Marin arriva a concludere circa la collezione di Henri d’Orléans, duca d’Aumale, che le opere esposte possono essere riconosciute riflessivamente come l’espressione di un certo gusto dell’arte dell’espone che fa leva sul rapporto tra le immagini messe in serie e il dispositivo architettonico-strutturale che ne consente l’esposizione. Le opere, inamovibili per lascito testamentario, permettono oggi a uno spettatore contemporaneo di accedere «a un’intimità misteriosa, quasi notturna, quasi soffocante, al segreto del Principe amante dell’arte, che è un Principe: la religione che è arte, l’estetismo religioso, l’apice della cultura aristocratica» (Marin 1986b, p. 20; *trad. nostra*). È questo un gioco semiotico che fa leva su una procedura di *débrayage* temporale che investe lo spettatore che visita la sala di pittura all’interno del museo Condè di Chantilly. Un’operazione che è resa possibile proprio grazie alla volontà testamentaria del duca d’Aumale di rendere inamovibili le opere dalla sua collezione e che – operando trans-storicamente – consente di lasciare inalterata una certa modalità di esposizione delle opere. Modalità che non è soltanto la presentazione delle scelte operata dal Duca ma, più in generale, anche

la presentificazione di un certo gusto estetico di esposizione delle opere ancora fruibili secondo le logiche in auge nel corso del XIX secolo. Così facendo, il visitatore è immerso in un'operazione di seduzione da parte dell'enunciatore-museo che appunto gli rende possibile l'immedesimazione in un'esperienza di visita di una Galleria di pittura per come avveniva nel passato.

4. Il discorso dell'istituzione museale

Così posta la questione, è ora possibile guardare al contemporaneo museo Condè di Chantilly in quanto spazio espositivo pubblico, che si presenta come ri-enunciazione dell'allestimento voluto dal duca d'Aumale. Riprendendo l'articolazione semantica privato *vs.* pubblico, è possibile notare un aspetto molto importante del rapporto che intercorre tra collezione privata del duca d'Aumale, la valorizzazione che essa assume una volta data in lascito all'Istitut de France, e il successivo progetto di musealizzazione dell'allestimento stesso della collezione di cui può fruire un visitatore contemporaneo:



Un progetto di musealizzazione dell'intera collezione di cui si può tuttavia notare una differente proposta dei valori in gioco. Pur rimanendo inalterato nella *mostrazione* delle opere, esso assume oggi una rivalorizzazione in quanto «Dimora di un grande collezionatore» (Museo Condè 2024; *trad. nostra*). Questo tipo di proposta valoriale, con il conseguente cambiamento di punto di vista sulla collezione esposta, è testimoniato dall'integrazione quasi-silenziosa di un ricco apparato informativo, inteso come vera e propria strategia enunciativa orientata al *far-sapere* composto di opuscoli tradotti in diverse lingue, colonnine informative con didascalie sull'architettura e sugli oggetti contenuti in ogni sala (Fig. 3).



Fig. 3 – Colonnina didascalica presente nella sala di pittura del Museo Condè di Chantilly.

È l'insieme di questi elementi e le micro-trasformazioni enunciatrici che essi operano all'interno dello spazio espositivo che permettono la manifestazione del contratto comunicativo che il Museo Condé offre ai propri visitatori e che, riprendendo e parafrasando Zunzunegui (2003, p. 49), possiamo riconoscere come «un campo di esercizi sintattici che propone una mediazione tra i valori sociali fondamentali presenti [nell'allestimento delle opere e degli oggetti artistici nelle sale del castello] e gli spettatori». Non più rappresentazione della storia gloriosa della Francia, per come voluta da Henri d'Orleans, ma presentazione dell'intera collezione e del Castello di Chantilly come casa-museo appartenuta a un personaggio della storia francese, il più grande collezionista del suo tempo. Un apparato informativo la cui funzione meta-testuale è quella di presentare tratti specifici della collezione del Duca d'Aumale. Sono queste scelte retoriche e discorsive dell'enunciatore-museo che sono rafforzate da una polverizzazione, nelle varie sale del museo, di cenni storici sulla vita del duca d'Aumale in grado di enfatizzare e insistere sulla sua attività tanto di soldato impegnato in operazioni coloniali in Algeria che quella di uomo di lettere, storico e collezionista. Ne sono dimostrazione i legghi disposti nella sala che orientano l'attenzione dei visitatori della Galleria della pittura secondo un modello di ordinamento di tipo enciclopedico o, se vogliamo, tassonomico delle opere d'arte in essa contenute: pittura italiana, orientalismo, storia, opere di Nicolas Poussin e così via.

Per dar conto di queste nomenclature il dispositivo di icona-testuale (testo sincretico) dei legghi informativi è stato pensato come un ulteriore accompagnamento del visitatore (Figg. 4, 5). Quest'ultimo vi ritrova infatti oltre alle didascalie delle opere, una riproduzione delle pareti della sala di cui vengono enfatizzate le opere concernenti la tipologia tassonomica presentata. Questo produce un invito ben preciso sulla modalità di «lettura» delle opere esposte, rafforzato inoltre da un'opacizzazione delle opere che il discorso museale non ritiene pertinenti al tipo di serie ri-costituita. I quadri sulle pareti, dunque, benché inamovibili vengono così ri-articolati secondo una logica del sensibile differente che prescinde, come si è visto, dai concatenamenti sintagmatici della loro esposizione sulla parete. Sono questi processi di pertinentizzazione, operati dalla ri-enunciazione museale delle opere, che assiologizza fortemente la collezione del duca d'Aumale, agendo sulle modalità di costruzione dello sguardo spettatoriale sulle opere esposte.



Figg. 4-5 – Dettaglio colonnina esplicativa delle opere esposte nella Sala di Pittura, Museo Condé, Chantilly.

Ne è un esempio chiarificatore il dettaglio delle opere della parete di sinistra della Galleria della pittura di cui viene offerta una doppia rappresentazione. La prima di esse (Fig. 4) mette a fuoco quali dipinti – nella parte in alto – appartengano all'arte italiana. La seconda (Fig. 5), invece, le opere di Nicolas Poussin e Gaspard Dughet, che del primo fu allievo. Un modo di presentazione dei quadri esposti che, si può notare, sospende il discorso per immagini composto dal duca d'Aumale a favore di una più didattica presentazione delle opere d'arte nella loro geografia di realizzazione. Riconosciuto ciò, appare allora evidente come il discorso museale operi un processo se non di neutralizzazione almeno di narcotizzazione del discorso retorico fatto per immagini del duca d'Aumale a favore di un altro tipo di discorso, quello del sapere e della conoscenza, portato avanti dall'Istituzione museale a proposito delle singole tassonomie di opere rinvenibili nella Galleria della pittura.

5. Conclusione. L'arte di esporre: un problema di destinalità

Come si è tentato di dimostrare, l'uso che viene fatto della collezione di opere del duca d'Aumale poggia su due ordini di discorso differenti che determinano due opponibili giochi di pertinenze dell'intera collezione di opere di pittura.

1. Discorso del collezionista: per cui l'esporre e il disporre le opere è a tutti gli effetti un'operazione di montaggio finalizzata alla produzione di un discorso efficace fatto per immagini
2. Discorso dell'istituzione museale: che fa della collezione del duca d'Aumale lo strumento per la comunicazione di un valore di base che è quello di parlare della figura di questo grande collezionista della Francia del XIX secolo.

Da un lato le modalità di esposizione (di *accrochage*) delle opere sulle pareti nella Galleria di pittura si configurano come un discorso prodotto dal duca in quanto discorso del Potere proprio al "corpo glorioso" della Francia realizzato grazie alle modalità di esposizione dei quadri come insieme significativo. Dall'altro, le modalità di integrazione di dispositivi informativi a proposito di serie di opere che seguono le categorizzazioni tassonomiche proprie della storia dell'arte (pittura italiana *vs.* pittura francese, pittura sacra *vs.* pittura laica, e così via) che, invece, istaurano un discorso sulle opere collezionate dal duca: un discorso informativo, di conoscenza, su quello che è l'insieme delle opere collezionate. Due discorsi differenti, coesistenti, di cui uno (quello del duca d'Aumale) è però nel percorso di visita di questa sala neutralizzato dall'instaurazione del discorso concorrente (quello dell'Istituzione museale). Gerarchizzazioni delle voci dell'enunciazione museale per cui l'allestimento in quanto «portatore di effetti di senso» è riconoscibile come «l'espressione di un livello discorsivo che presuppone un proprio enunciatore» (Hammad 2006, p. 272).

Posta in questi termini la questione, si può allora notare come nel cambiamento del livello di pertinenza e del punto di vista sulla collezione – dalla sua dimensione privata a quella pubblica secondo il lascito testamentario – possa cambiare il modo di intenderla e con ciò si può allora notare una riarticolazione delle modalità di *vivere insieme* tra le opere e i visitatori. Un incontro-scontro di «istanze di destinazione» (Bassano 2024, p. 8) tra un processo di musealizzazione della collezione che restituisce l'idea di "museo dei musei" e un discorso fatto tramite l'esposizione delle opere come forma di pensiero visuale.

Direi dunque, in conclusione, che guardare a questi due modi di pensare la collezione e l'allestimento proposto dal Duc d'Aumale consente di esplicitare una delle finalità poco evidenti del discorso dell'istituzione museale del Museo Condè. Se infatti esso insiste nel ricordare come questo museo sia un museo dell'arte di esporre, poca è l'attenzione al tipo di discorso che viene realizzato grazie alle strategie espositive concepite dal duca d'Aumale. A fianco della figura del collezionista e della collezione, un altro discorso possibile su cui potrebbe valere la pena insistere sarebbe quello di parlare del potere della collezione come rappresentazione del Potere della Francia nel corso del XIX secolo secondo le volontà espositive e di messa in forma realizzate da Henri d'Orleans.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Arasse, D., 1996, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*; trad. it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, il Saggiatore 2007.
- Bassano, G., 2024, *Verso. Strutture semiotiche della destinazione*, Roma, Studium.
- Borgherini, M., Mengoni, A., a cura, 2016, *Sul mostrare. Teorie e forme del displaying contemporaneo*, Milano, Mimesis.
- Brugnoli, M.V., 2017, *Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, Roma, Campisano Editore.
- Duc d'Aumale, 1884, "Donation", in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 133^e année, 2, 1989, pp. 803-804.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 1996, "Réflexions sur le musée et ses stratégies de signification", trad. it. "Strategie di senso nel museo", in G. Marrone, a cura, *La svolta semiotica*, Milano, La nave di Teseo 2023, pp. 219-238.
- Fabbri, P., 2021, *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, Milano, Bompiani.
- Foucault, M., 1966, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Gallimard; trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli 1967.
- Giannitrapani, A., 2024, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci.
- Grazioli, E., 2012, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Joahn&Levi.
- Hammad, M., 2006, "La Centrale Montemartini a Roma. Un'analisi semiotica", in I. Pezzini, P. Cervelli, a cura, *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi, pp. 203-279.
- Jesi, F., 1973, *Mito*, Milano, Enciclopedia filosofica.
- Latour, B., 1999, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte.
- Leroi-Gourhan, A., 1971, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Editions d'art Lucien Mazenod.
- Lotman, J. M., 1974, "L'insieme artistico come spazio quotidiano", in J. Lotman, *Il girotondo delle muse: Semiotica delle arti*, a cura di S. Burini, Milano, Bompiani 2022.
- Lotman, J. M., 1985, *La semiosfera*, Milano, La nave di Teseo 2022.
- Marin, L. 1986a, "Fragments d'histoires de musée", in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17-18, pp. 8-17.
- Marin, L., 1986b, "L'art d'exposer... Notes de travail en vu d'un scénario", in *Parachute*, n. 2-3, 1986, pp. 16-21.
- Marin, L., 1989, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher; trad. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze-Lucca, La casa Usher 2012.
- Marin, L., 2023, "L'essere delle immagini e la sua efficacia", in M. Vannoni, a cura, *Attraverso i segni*, Roma, Luca Sossella, pp. 103-134.
- Marrone, G., 2015, "Le arti in cucina, girotondo in sala da pranzo", in M. Bertelé, A. Bianco, A. Cavallaro, a cura, *Le Muse fanno il girotondo Jurij Lotman e le arti*, Treviso, Terra Ferma, pp. 63-71.
- Marsciani, F., 2021, "L'etnosemiotica al museo. Una introduzione", in F. Marsciani, a cura, *Un etnosemiologo al museo*, Bologna, Esculapio, pp. VII-XXVIII.
- Perec, J., 1994, *Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Seuil; trad. it. *Storia di un quadro*, Milano, Skira 2011.
- Pezzini, I., 2011, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza.
- Pomian, K., 1978, "Collezione", in *Enciclopedia*, vol. III, Torino, Einaudi.
- Pomian, K., 1989, *Collezionisti, amatori, curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore 2007.
- Stoichita, V., 1998, *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore.
- Violi, P., 2014, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani.
- Zunzunegui, S., 2003, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*; trad. it. *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, Roma, Nuova cultura 2011.